

## Des nouvelles d'un « auteur nouveau » : *La Vie réelle* dans l'œuvre de Gilles Marcotte

Laurent Mailhot

Volume 33, numéro 1, printemps 1997

Les écrivains-critiques : des agents doubles ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036054ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036054ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mailhot, L. (1997). Des nouvelles d'un « auteur nouveau » : *La Vie réelle* dans l'œuvre de Gilles Marcotte. *Études françaises*, 33(1), 69–93.  
<https://doi.org/10.7202/036054ar>

Résumé de l'article

Unanimentement reconnu comme critique et essayiste, Gilles Marcotte est aussi l'auteur de deux romans, de récits et nouvelles. Ce sont les « histoires » violentes de *La Vie réelle* (1989), celle des bêtes, des choses et de la Chose (la Mort) qu'étudie cet article en les mettant en rapport avec Littérature et circonstances et d'autres recueils ou textes de l'auteur sur la musique, l'écriture, le voyage, l'histoire, les institutions.

# Des nouvelles d'un « auteur nouveau » : *La Vie réelle* dans l'œuvre de Gilles Marcotte

LAURENT MAILHOT

*Prendre les apparences pour des réalités et tenter  
d'en faire faire autant aux lecteurs.*

Alfred Desrochers, *Paragraphe*.

*Pour moi, il n'y a rien de plus romanesque que  
la réalité.*

Umberto Eco

Gilles Marcotte est reconnu comme journaliste, professeur, chroniqueur, critique, essayiste et jusqu'à un certain point comme théoricien, malgré lui, de la littérature. On a cependant tendance à négliger ses romans et récits, même *La Vie réelle*<sup>1</sup>, d'une force peu commune. Le titre est le plus ambitieux qui soit. Aucun texte ne pourra jamais l'égaliser, lui répondre, le remplir, le vider. Sa contradiction est analogue à celle qui réunit et oppose les sens philosophique et didactique du mot *facticité* : « caractère de ce qui est un fait », mais aussi de ce qui est « artificiel », c'est-à-dire imité, faux, trompeur. Marcotte maintient

1. Montréal, Boréal, 1989. Les références à ce livre seront données entre parenthèses dans le texte.

constamment la tension entre les deux pôles : vie et réalité, mortalité et permanence, sensibilité et indifférence, subjectivité et altérité, observation et représentation. Il n'y a pas chez lui de *Parti pris des choses* pongien, de description pure, de poétique de l'objet, ni non plus de parti pris classiquement ou romantiquement humaniste, moraliste, lyrique, métaphysique.

Avant *Les Choses de la vie* du film de Claude Sautet, on avait eu la « coupure épistémologique » des *Mots et les Choses* de Michel Foucault, *Les Choses* comme cadre des (jeunes) cadres des années soixante de Georges Pérec. Ici, maintenant, dans *La Vie réelle* de Gilles Marcotte, comme dans les *Mythologies* de Barthes, la philosophie de Baudrillard ou la sociologie de Bourdieu, est posée la question des rapports entre objet et signe, humanité et sujet, physique et métaphysique, idéologie, valeur marchande et bien symbolique. Mais elle est posée ailleurs, autrement : dans les « histoires » plutôt que dans l'Histoire (et même contre elle, à contre-courant<sup>2</sup>), dans le texte plutôt que dans le discours, dans l'écriture avec et même avant la pensée.

Quelles sont les qualités du style de Marcotte ? Beaucoup répondraient : clarté, maîtrise, équilibre, probité, efficacité, souplesse, élégance, naturel. Bref, les qualités les plus classiques de la prose française. D'une prose heureuse, harmonieuse, sans surprise. « Les idées originales, chez Marcotte, sont précieuses et fréquentes, mais leur originalité se cache un peu sous la simplicité du style et du discours », pensait Pierre Vadeboncoeur<sup>3</sup> avant de (re)découvrir récemment son voisin dans les chroniques de *Liberté*. Au lieu du cliché « Marcotte, prose unie, facile, un peu générale », c'est tout le contraire dorénavant aux yeux de Vadeboncoeur : sens du concret, du singulier, foisonnement d'idées, goût de l'aventure et de la découverte, perspicacité, vigueur, « relief inattendu », intelligence qui « départage exactement les choses comme les opinions, selon leur réalité ou leur irréalité, trait que l'on retrouve dans sa conversation<sup>4</sup> ».

Nous nous limiterons ici à l'écriture, à la composition, à la vision de *La Vie réelle* comme recueil d'*histoires*. « Quand on s'en remet aux choses mêmes et à elles seules, on s'efface devant leur vérité et cela fait parfaitement du style au bout du compte [...] Du style qui ne se prend pas trop lui-même pour une chose. La chose est plutôt dans ce qui est montré<sup>5</sup>. »

2. Comme on le voit dans la section sur Crémazie, Patrice Lacombe, « Job, les trois Amis, la Révolution tranquille et l'Autre (le Tout-Puissant) ».

3. « Marcotte : une découverte », dans Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 15-16.

5. *Ibid.*, p. 16. Enfin, d'où mon titre : « Un auteur apparu comme je le dis de lui est un auteur nouveau que précédaient ses preuves » (*ibid.*, p. 17).

Vadeboncœur compare Marcotte à Proust, à Rimbaud. Ses textes, comme les leurs, sont des actes, « toujours portés vers l'avant ». Leur clarté ne se referme pas sur elle-même, elle est dirigée vers l'autre, l'inconnu, l'ailleurs, l'ombre. On pense à cette « lumière-éclairage » dont parle le peintre Fernand Leduc à propos de Zurbarán et de Goya : celui-ci « ne raconte pas le malheur du monde, il en fait une œuvre. Le malheur du monde est dedans<sup>6</sup> ». Quel art, quelle vie, quel réel habitent *La Vie réelle* ?

## LA VIE BÊTE

*La Vie réelle* pourrait aussi bien s'intituler *La Vie des bêtes*. On en trouve beaucoup, plus ou moins sauvages, mal domestiquées, dans ce recueil d'histoires que Jules Renard aurait appelées *naturelles*. Dès la dédicace, on évoque les lapins, les zibelines, les tigres « et les êtres humains ». Comme dans les fables ou les contes de fées ? L'auteur rivalise moins avec Buffon, La Fontaine ou Charles Perrault qu'avec Kafka ou Cortazar. C'est du côté des monstres épiques, romanesques, tragiques qu'il faut chercher la parenté de ces rongeurs ou de ces fauves : le Minotaure de Racine (*Phèdre*) ou celui de Camus à Oran (*L'Été*).

L'animalité se camoufle partout, envahit tous les étages, tous les recoins de cette *Vie réelle*. L'entrée en matière se fait littéralement « dans le vif du sujet » (V, 22). Un cliché comme « le plancher des vaches » (V, 26) reprend du poil de la bête. On trouve sans difficulté des sandwiches à l'agneau, à l'antilope, à la gazelle (V, 18). Le bipède a un « mal de chien » à écrire des lettres (V, 130), tant il s'est identifié aux quadrupèdes, en attendant les insectes, les batraciens, les reptiles. Tout ce qui aboie, hurle, rugit, bondit, rampe, s'enfonce dans la terre — ou en jaillit — attire l'homme des villes égaré aux champs, en forêt, dans son sous-sol ou à l'étranger. « Ni victimes ni bourreaux », proposait Camus comme programme politique, éthique, après la guerre. Ici, les victimes se font naturellement bourreaux, et d'abord bourreaux d'elles-mêmes. L'un, l'une se défoule « à coups de brique sur les deux ou trois rats qui m'embêtaient » (V, 30-31). La peste est au pied de l'escalier, au coin de la rue.

*La Vie des bêtes* ? Plutôt *La Vie bête*, embêtante, embêtée, absurde. La vie lourde, pesante, empêtrée dans le matériel et le charnel. La vie exaltée et brutalement ramenée sur terre. La vie terrorisée. « On pourrait penser que j'ai peur. Non, ce n'est pas ça. Je suis, comment dire, embêté. Oui, c'est le mot juste, je suis embêté », déclare, assis dans son fauteuil rongé par les dents de la jungle, le narrateur de la première histoire (V, 15).

6. Dans Lise Gauvin, *Entretiens avec Fernand Leduc* suivis de *Conversations avec Thérèse Renaud*, Montréal, Liber, 1995, p. 128-129.

L'expression reviendra souvent, sous diverses formes. Une invitation reçue et qu'il s'apprête à honorer « embête » le narrateur de « La réception » ; « elle l'embête de plus en plus » (V, 73-74). Or, si « c'est bête, c'est sexuel » (V, 75). On peut être « hébété » de joie, de surprise, de fatigue, « immobile, à quatre pattes sur la terre ravagée » (V, 97), aussi « monstrueux », aussi dérisoirement agité qu'une fourmi. Lorsqu'on tente péniblement de se relever, avec le vertige vient la chute, « plus bête que tout, que rien ne justifie » (V, 99).

Le « Tigre au salon », tigre du Bengale comme les feux du même nom, est un tigre de papier en un sens. Sans doute inspiré d'un slogan publicitaire<sup>7</sup>, il se trouve le rival des Tiger Cats de Hamilton, dont il empêche d'écouter la transmission du match de football contre les Lions de Vancouver. Couché comme un chien au pied de son maître, le gros félin ronge son frein en rongant le fauteuil, puis le bras et l'épaule de son hôte. Passion sans tendresse apparente, « l'amour d'un tigre a quelque chose d'ambigu » (V, 16), tant il est *dévorant*. Ce tigre de salon indécent, obscène, antimondain n'est pas seulement une projection du désir du narrateur pour sa belle-sœur, mais de sa tentation générale de « rugir » contre les conventions et les empêchements de la société. Face à ces « embêtements » et pour éviter le geste trop humain de faire et de cacher ses « besoins sous le tapis » (V, 22), la meilleure solution est le traitement homéopathique, le recours à la bête en soi. Ce que le narrateur admire chez le tigre – « je m'identifiais à lui » (V, 19) –, c'est sa « constance dans le travail », son « appétit magnifique », sa parfaite « indifférence aux opinions d'autrui » (V, 20-21). Il va toujours *jusqu'au bout*.

## VIOLENCE DE LA MUSIQUE

*La Vie réelle* est composé de quatre parties sans titre, quatre mouvements d'une symphonie inachevée – car tout homme est « ignorant de sa propre fin<sup>8</sup> » – où la musique joue un rôle fondamental. Bien avant « Le Quintette de Schubert », où « des choses en vous, tristes ou gaies, tristes surtout, aspirent à se donner expression par les sons » (V, 216), la musique fournit aux récits des instruments, un registre, un tempo, une clé (de sol ou du « sous-sol » par exemple), un point d'orgue. L'écriture, qui « devait faire le silence » et qui commence toujours

7. « METTEZ UN TIGRE DANS VOTRE MOTEUR », qui devient ici (variante) : « faites rugir votre tigre au lieu de klaxonner » (V, 17).

8. « C'est un homme comme les autres, ignorant de sa propre fin » est la phrase finale, l'excipit de *La Vie réelle* (V, 236).

par faire « un bruit d'enfer » (V, 150), comme dans la composition imaginée de *La Terre paternelle* par le notaire Lacombe<sup>9</sup>, à un cheminement, des détours, des retours analogues à ceux de la musique.

« Au sous-sol », on aperçoit en un éclair « la belle lumière métallique, la lumière noire zébrée de blanc » du corps de la belette (zibeline ? mouffette ?) qualifiée de « son » vif, aigu, et presque de « musique » (V, 31). Cette « double boule noire qui tourne<sup>10</sup> », serait-ce une note ? Ce n'est plus une forme visible, en tout cas, mais « une musique très douce, dont malgré mon diapason absolu je n'arrive pas à discerner la tonalité » (V, 23), dit le narrateur. Au début de la parabole, il avait qualifié de « bruit sifflant, soyeux » le mouvement rotatif dans les airs d'une petite bête étrange, nerveuse, dont la « rapidité *inouïe* » (c'est moi qui souligne) est paradoxalement rendue visible, palpable. Un peu plus tard, dans le salon, un mince « filet de son » émane du « téléviseur *fermé* ». Après le « bruit fou » de la bête-toupie, voilà le « son incongru » du meuble-machine. Le narrateur angoissé feint de participer à la « conversation générale », alors que s'impose à son oreille un

[...] son qui de seconde en seconde s'enflait, devenait à ce point strident que j'en avais les tympanes défoncés. Débrancher le téléviseur n'aurait servi à rien. La note *si*, l'onde hurlante naissait de la pièce même, et je ne pouvais lui échapper qu'en lui obéissant, c'est-à-dire en vidant les lieux (V, 27).

L'homme ne retourne au salon, en famille, dans la chambre conjugale que sporadiquement, pour quelques minutes. Menant une double vie, il se met à l'« écoute » des signes du rez-de-chaussée, déchiffrant, interprétant les gestes, les pas, les murmures, les battements de cœur. Sans toujours habiter réellement au sous-sol, il vit « *en sous-sol* » (V, 29), au creux de lui-même, loin des siens qu'il aime « à distance », dans une sorte de paix armée ou de « guerre intestine » où il a pris « le parti du bas » (V, 30).

C'est alors, le nez dans la pourriture et la poussière, le regard myope, la respiration oppressée, que le narrateur — « je descends, je descends encore » — fait face à la bête multiple, mal identifiée ; « si je réussissais à crier un bon coup, je pourrais empêcher les choses de suivre leur cours maintenant presque imprévisible » (V, 32). Mais pourquoi faudrait-il empêcher les choses de suivre leur cours, de tomber et de

9. Qui, on le sait, fera taire ce bruit, ces débordements, pour peindre « l'enfant du sol, tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère... ». Tout le contraire, en somme, de la « vie réelle » et de *La Vie réelle*.

10. La musique de Schubert a de même, un moment, « la tête qui tourne, de s'être ainsi excitée dans l'azur » (V, 228).

retomber ? Pendant que le chat domestique, fasciné, quitte le sol, « emporté dans l'orbite de la mouffette ou de la zibeline ou de la belette », l'individu « encore humain, un peu », ne bouge pas, ne voit plus rien, ne fait qu'« entendre », écouter.

Les timbres se situent à mi-chemin entre ceux des instruments les plus subtils de l'orchestre, les vents, clarinette, flûte, haut-bois, et ceux de la voix humaine. La musique m'apaise, m'ensommeille et bientôt va m'emporter ailleurs, c'est-à-dire plus bas, *toujours plus bas, vers une résolution qui, je le sais, me sera mortelle*. J'apprends pourquoi je suis descendu au sous-sol, pourquoi je ressens une telle souffrance au salon, pourquoi dans mon bureau les enfants m'assaillent et ne cesseront pas de m'assaillir, pourquoi je suis repoussé de ces pièces du haut que pourtant j'aurais tant voulu habiter, oui, autrefois, il y a si longtemps. *Toutes les explications sont dans la musique qui me berce et m'entraîne à mon tour dans l'orbite heureuse, presque heureuse, et la musique refuse obstinément de se laisser traduire*, elle a toutes les raisons mais ne veut pas qu'on s'en serve (V, 32-33).

J'ai souligné quelques passages de ce texte admirable, limpide et pourtant secret, inépuisable, concret et abstrait, *musical* en ce sens qu'il refuserait lui aussi d'étaler ses raisonnements et ses preuves. Il suit son cours, de degré en degré, du sommet jusqu'à la « résolution » finale qui n'est pas une solution.

Dans « Le Quintette de Schubert », contrairement à ce qu'aurait fait Mozart (ajouter un second alto), le compositeur, pour ne désobliger aucune des deux princesses Untelparzer, leur attribue à chacune un violoncelle. Ces gros instruments s'émancipent, coïncident avec « leur essence, leur fonction » et sont nommés respectivement Alphonse 1 et Alphonse 2, frères jumeaux et « ténébreux ». Pas de « deuxième violon au sens le plus regrettable de l'expression » (V, 217) dans cet ensemble à cordes. Schubert, en « fin politique », stratège d'alliances austro-hongroises<sup>11</sup>, divise pour régner. Élégance, équilibre. « *On ne se méfie pas assez de la lenteur* » (V, 221), à moins d'avoir l'art du roman d'un Milan Kundera ou d'un Jacques Poulin. Or, la lenteur « nous livre à la fatalité, qui n'est pas autre chose que l'accumulation imperceptible des circonstances [...], et à la faveur de quelques modulations cela monte, se gonfle, cela devient proprement insupportable, à crier, à hurler de terreur ou de plaisir, on ne sait plus ! » (V, 221-222). Classiquement, la fatalité (*fatum, fari*) est liée à la parole, à la diction, au paroxysme de la passion et de l'aveu, chez Sophocle ou Racine comme chez les grands compositeurs romantiques.

11. Mais il y aura un « renversement des alliances » instrumentales (V, 226).

De la « plénitude excessive », on passe inévitablement — « ô bonheur, ô malheur ! » — au refus, à la négation, au vide absolu. De « ce paysage qui se suffit à lui-même », on tire, on croit tirer une « effroyable liberté à l'égard de tout » (V, 222). D'une idée, d'un sentiment, d'une sensation à l'autre, le cercle est parfait. Son identité, sa liberté, sa destinée à peine conquises, l'être débouche brusquement sur « ce lieu où la mort et la vie perdent leur nom » (V, 223) et les circonstances toute utilité. Ce lieu n'est plus dans l'espace, ni cet homme dans le temps. Bientôt, trop tôt, les « périls » courus seront transformés en art, contemplation, consolation. La « phrase » qui menaçait de devenir « ingouvernable », un archet, une main la ramèneront dans le droit chemin, dans le fil attendu du rythme et de la mélodie. De nouveau les échanges, le concert, le bon ton, les sentiments modérés. Quel soulagement pour le spectateur, l'auditeur, l'amateur ! « Nous allions être victimes de la plus grande violence, celle de la *musique même* [...] » (V, 224). Il est de la nature, de l'artifice de la musique de s'éloigner du « précipice » après l'avoir côtoyé, de renvoyer les gens<sup>12</sup> à leur « sèche solitude », chez eux, dans le discours commun, la rumeur quotidienne. On devrait savoir que « lorsqu'il y a musique on finit toujours par toucher le fond de quelque désespoir, et le trop peu de nos moyens d'existence » (V, 229). Mais on essaiera d'y entrer, d'en sortir, encore une fois qui ne sera pas la dernière.

## D'UN RECUEIL L'AUTRE

Paradoxalement, *La Vie réelle* a des rapports plus précis avec les essais, les chroniques et la critique littéraire du journaliste puis professeur Marcotte qu'avec ses romans ou récits. Après de trop *Bonnes Rencontres* (1971), en voici de très mauvaises, méchantes, douloureuses. On reconnaît ici les vertiges, les solitudes, les exils d'*Une littérature qui se fait* (1962), le second versant, infini et concret, de la *Littérature et le reste* (1980), quelque chose — l'essentiel<sup>13</sup> — de l'« intention de prose » de Rimbaud. Mais c'est *Littérature et circonstances*, son exact contemporain<sup>14</sup>, qui présente le plus d'homologie, d'homothétie avec *La Vie réelle*. Dans les deux recueils se trouvent des recherches de divers types sur la société, les institutions et les

12. Y compris les interprètes — « Déposez vos instruments, vous cinq, et allez faire un petit tour dans votre existence, dans votre banalité, pour y retrouver votre souffle » (V, 224) — et le compositeur lui-même.

13. Prose : « langage de la communication, sans privilège magique, au plus près des accidents de l'histoire, des pensées du jour » (*La Prose de Rimbaud*, Montréal, Boréal, L'Hexagone, 1989, p. 9).

14. Montréal, L'Hexagone, 1989.



« courants d'air », l'espace, le voyage, les déplacements, « le temps, l'histoire, le roman ». Comment « découvrir l'Amérique après Christophe Colomb et Fenimore Cooper ? « Raconter, qu'est-ce à dire ? » Réciter, mythifier, recommencer ? Sous quelle(s) forme(s) ? À la façon d'Antonine Maillet, de Jacques Ferron, de Réjean Ducharme, de Jacques Poulin ? « Alors même qu'il la contrarie, le romancier québécois pose l'histoire (le récit) comme un besoin, une nécessité à laquelle il n'envisage pas d'échapper<sup>15</sup>. » C'est le cas dans *La Vie réelle* comme dans *Le Roman à l'imparfait* (1976) ou *Littérature et circonstances*.

On comprend les problèmes de moteur, de boussole et de gouvernail du « capitaine » naviguant sur le Saint-Laurent qui voudrait briser « l'écrou du Golfe », comme dans *Le Saint-Élias* de Jacques Ferron. De métaphore ou de métonymie en allégorie, une critique se fait en même temps qu'un récit. « Qui a peur du pygargue roux ? » Où loge cet « oiseau de papier » ? Et qui est le « Joseph Durand » perdu, anonyme, de la multiple dédicace des *Poésies* de Lautréamont ? L'auteur de *Littérature et circonstances* en fait un personnage inconnu à (re)connaître, une figure de l'écriture et du roman :

Joseph Durand me fait penser à certaine paysanne du Toboso. Comme elle, et plus qu'elle encore, il semble réfractaire à toute tentative de transformation. On ne fait pas facilement de Joseph Durand un héros, et de la réalité qu'il représente, une légende. Pourtant la littérature n'existe que si, de quelque façon, il entre dans la mouvance de l'écriture. Cherchez bien : dans toute œuvre qui compte, vous trouverez un Joseph Durand qui naît, se transforme, et se tait. Vous-même<sup>16</sup>.

C'est la fin, la conclusion de *Littérature et circonstances*, entre *L'Odyssée* et *Ulysse*, entre la Dulcinée du Quichotte et *La Modification* de Butor, non loin de Borges ou d'Italo Calvino. Une ouverture de l'auteur au lecteur, de la critique sur la fiction. Ce pourrait être le commencement, l'incipit de *La Vie réelle*, dont deux « histoires » auraient pu s'insérer telles quelles dans *Littérature et circonstances*<sup>17</sup> : la « Lettre à Octave Crémazie », complément ou illustration d'« Octave Crémazie, lecteur », et « La tête de Patrice Lacombe », portrait à partir d'une photographie, d'un livre, d'une (absence de) signature.

15. *Ibid.*, p. 182. D'autre part : « Dans le contexte où il s'écrit aujourd'hui, le conte est une forme critique, une machine de guerre dirigée contre le roman et la vision historique du monde qu'il transporte » (*ibid.*, p. 187).

16. *Ibid.*, p. 332.

17. Dans la seconde partie : « Écrire ».

La lettre, à peine fictive, est celle d'un critique, d'un sociologue de la littérature — voir la scène du colloque « dans un grand hôtel des Laurentides » (V, 127) —, mais surtout d'un ami, d'un semblable, d'un frère qui se considère comme le destinataire naturel, privilégié des lettres du poète : « Il me semblait qu'elles m'étaient destinées, par-dessus la tête de l'abbé Casgrain dont j'ai toujours cru qu'il n'y comprenait rien » (V, 130), écrit le narrateur, s'imaginant lui-même en « failli », en faussaire, en exilé, en condamné, à la suite d'un examen général à l'hôpital.

Ce qui donne à la lettre à Crémazie sa place dans *La Vie réelle*, indépendamment de celle qu'elle aurait pu trouver dans un recueil d'essais, ce sont ses thèmes (la discrétion, l'absence, la disparition), ses multiples registres (de l'émotion au cynisme), certaines images hallucinantes comme celle du « personnage du Ver », royal et dérisoire, qui « tient encore le coup » (V, 131), seul au milieu des ruines de la *Promenade de trois morts*. « Quelle expression extraordinaire, la « mort du mort ! » (V, 132) Même si la poésie lui « fait encore mal, comme la jambe à l'amputé », Octave Crémazie tourne le dos à l'« écriture du devoir, du comptoir » (V, 134), du patriotisme, de la librairie, pour se transformer malgré lui, et contre Casgrain, en « mythe » romantique et moderne de l'Écrivain, en « véritable écrivain précisément parce qu'il n'a pas fait œuvre<sup>18</sup> ». Parce qu'il a dit adieu radicalement, définitivement au sujet, à l'institution, à la carrière littéraires, comme un Gérard de Nerval, un Rimbaud, ou un Nelligan. Paris est son désert, sa « prose<sup>19</sup> », son tombeau.

La parabole de « Job, les Trois Amis, la Révolution tranquille et l'Autre (le Tout-Puissant) », dans *La Vie réelle*, a un ton et un objet tout à fait différents de « La révolution de la tranquillité », dans *Littérature et circonstances*, où le critique relit les poètes de l'Hexagone et de ses environs pour montrer la transformation d'une tradition, non pas son absence, derrière la « parole nouvelle ». Les « espoirs nécessaires » d'un Jean-Guy Pilon<sup>20</sup>, par exemple, reprennent et contredisent le fatalisme grandboisien des *Îles de la nuit*, dix ans plus tôt. On peut aussi remonter d'un Gatien Lapointe ou d'un Luc Perrier à Saint-Denys Garneau. La différence se trouve « dans l'héritage même ». Où est alors le plus « tranchant », le plus radical, le plus moderne ? L'Hexagone et ses épigones de la Révolution tranquille veulent orienter, réorienter la poésie rompue, interrompue<sup>21</sup>, de leurs « grands aînés » et jusqu'à celle de Nelligan. Les jeunes poètes de 1960 recommencent à pied d'œuvre,

18. *Littérature et circonstances*, p. 211.

19. Avant et après le *Journal du siège de Paris* (1870-1871).

20. *Les Cloîtres de l'été* (1954).

21. Grandbois, Garneau, « nous commençons à peine à les lire dans toute la violence de leur déconstruction » (*Littérature et circonstances*, p. 130).

à ras de terre, là où les mots sont encore associés à de l'usage courant. Entre la limite extrême du haut silence que produisent leurs prédécesseurs et celle du mutisme dont le langage public s'éloigne à peine, entre le mauvais pauvre et le mauvais riche, ils vont tenter de frayer le chemin d'une parole qui ait quelque chance de durer<sup>22</sup>.

Marcotte, on le voit, par-delà le « nouveau contrat » des poètes et de la poésie avec la vie quotidienne, sociale, évoque les rapports entre la parabole du « Mauvais Pauvre » chez Saint-Denys Garneau (*Journal*) et les thèses contre le capitalisme et la bourgeoisie (à *Parti pris*, notamment). Quant au Job de *La Vie réelle*, lointain cousin du prophète biblique, est-il « mauvais pauvre » après avoir été « mauvais riche » ?

Avec « Job, les trois Amis, la Révolution tranquille et l'Autre (le Tout-Puissant) », on n'est pas dans la Bible, malgré les chameaux et les ânesses, mais dans quelque Livre blanc gouvernemental, quelque petit livre rouge électoral ou syndical.

Nous ne sommes plus dans l'Ancien Testament que diable, mais dans le Nouveau et même plus loin, dans le tout à fait Moderne ! Il y a l'assurance-chômage, en attendant l'assistance sociale. Grâce à l'assurance-santé, mes petites histoires de maladies, le cœur, l'estomac et le reste, on me les a gentiment soignées à l'hôpital, pour des prunes. Du moins quand il n'y avait pas de grève (V, 156).

Ce Job n'est même pas un leader spirituel, ni même un citoyen, à peine un contribuable : c'est un bénéficiaire polyvalent. Ce Job est un job, ou plutôt *une djobbe* à la québécoise, précaire, à temps partiel, et pourtant en un sens sécuritaire, malgré l'orage qui plane « bêtement » au-dessus de la tête de l'anti-héros. Job ne s'adresse pas à Yahvé mais à Qui de droit, fonctionnaire ou ministre. Il élève « une plainte officielle, en bonne et due forme, à voix haute et forte même » (V, 155). Il ne trône pas sur un tas de fumier, il glisse sur un prélat. Ses trois amis, les trois « caves », les trois « vieux de la vieille », s'appellent Robert, Albert et Norbert. Robert enseigne la philosophie au cégep Olivier-Guimond<sup>23</sup>, Norbert fut journaliste, Albert est fonctionnaire municipal<sup>24</sup>.

L'Autre, le tout autre, le Tout-Puissant de cette fable politique, est appelé tantôt « On », tantôt « Il », parfois « Sa Ruse Suprême », titre pontifical, symbole de l'autorité abstraite et de

22. *Ibid.*, p. 130-131.

23. Il existe un CLSC de ce nom dans l'Est de Montréal.

24. Ce pourraient être Robert Bourassa et Norbert Rodrigue (ex-président de la CSN), Albert n'étant là que pour la rime et la frime.

la rumeur absolue, parfois le Très-Haut<sup>25</sup> ou « Plus Haut » (V, 170), comparatif assimilable, par-delà les ministères et organismes concernés, à la Justice, au Progrès, au Patrimoine, à l'Avenir, aux yeux de Job et de ses amis. Le Haut lui-même se sent gêné en État-providence et n'aime pas se présenter en Créateur ou en Horloger voltairien. Le rôle qu'il préfère, le plus douloureux, est celui de père (sans majuscule) blessé dans son fils, frère des laissés pour compte du « sens de l'Histoire... » (V, 173).

## VOYAGES, LANGAGES

Dès 1975, avant les révélations ou confirmations posthumes du *Pas de Gamelin*, avant les recherches sur *L'Autre Ferron*<sup>26</sup>, celui de la « catastrophe », du « désastre », Gilles Marcotte distinguait chez l'auteur du *Ciel de Québec* l'authentique « fou du village<sup>27</sup> » à la parole errante de l'habile, trop habile « habitant » ou artisan, « homme à syntaxe, à pentures, à cloisons », féru de noms de lieux, de petits faits « comme si par là il s'assurait d'un lien indéfectible avec le réel<sup>28</sup> ». *Du fond de [son] arrière-cuisine*, le sorcier ethnologue Ferron fabriquait des *Historiettes*, livrait des *Escarmouches* épiques. Pour Marcotte, au sous-sol comme au salon ou dans les chambres d'hôtel, *La Vie réelle* est une guerre totale, quotidienne, sans merci, une série d'« histoires » physiques et métaphysiques. Si le conteur est un « visionnaire du futur » (Novalis), la brèche qu'il pratique dans le « possible » est différente de celle qu'ouvrent le nouvelliste, le romancier, le critique.

Le narrateur de « Bonheur de voyager » cherche à organiser ses déplacements, à orienter la conduite de sa vie. « Comme les choses deviennent simples quand on les prend du bon côté [...] ! » (V, 58) s'exclame-t-il, perdu entre Londres, Paris et Rio de Janeiro. Or, on n'est pas ici dans un conte comme *L'Amélanchier* ni dans une religion ou une idéologie. Par aucun « côté » les choses ne donnent ni ne lâchent prise. On est lié à elles de mille façons, en toutes circonstances, comme on est lié

25. On ignore tout de ce Très-Haut, comme d'ailleurs de sa figure inversée, « à ras de terre », *Le Très-Bas* de Christian Bobin (Paris, Gallimard, « Folio », 1995). « Et c'est tant mieux. Ce qu'on sait de quelqu'un empêche de le connaître » (*ibid.*, p. 12). « Rien ne peut être connu du Très-Haut, sinon par le Très-Bas [...] » (*ibid.*, p. 37).

26. Sous la direction de Ginette Michaud avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CETUQ, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1995 (avec des inédits de Ferron).

27. « Pas plus que le conte, auquel il est associé, le village n'est donc une "forme simple" [...] ; c'est un lieu de métamorphose » dans l'ensemble de l'œuvre ferronienne (« Jacques Ferron, côté village », repris d'*Études françaises*, vol. 12, n° 3-4, 1975, dans *Littérature et circonstances*, p. 251).

28. *Ibid.*, p. 256.

au langage. Pour illustrer la supposée simplicité des choses, le voyageur en question ajoutait à la première image trois proverbes : « [...] quand on ne cherche pas midi à quatorze heures, quand on ne brûle pas la chandelle par les deux bouts, quand on ne vend pas la peau de l'ours avant de l'avoir tué ! » (*ibid.*). Voilà des *Formes simples*<sup>29</sup>, du moins en apparence : des vérités compactes, transportables, aussi utiles dans la vie courante que des instruments, des ustensiles, des choses.

Jusqu'au moment où on remarque que ces leçons de choses, ces concentrés d'expérience et de sagesse, ces moralités sont des contes, des voyages au bout de la nuit, des aventures en forêt, des rêves de chasse et de veille. On a plaisir à les réciter, à en faire des débuts, des bouts de récit. Anonymes, immémoriaux, les proverbes ne se (re)connaissent cependant pas comme écriture. Il faut, en les textualisant, les ouvrir à la « surprise », aux découvertes suscitées par le travail d'écriture ; à ces « mouvements vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité<sup>30</sup> ». Nous sommes donc passés d'une réalité à l'autre : de la fausse simplicité à la subtilité, des choses au récit ou à l'instauration d'un nouveau silence, structuré et inédit.

Le rapport le plus précis entre l'article d'André Belleau, « Maroc sans noms propres », et les textes de *La Vie réelle* sur le déplacement, le dépaysement, le brouillage d'identité n'est pas la distinction<sup>31</sup> entre le touriste de masse et le voyageur d'élite, le consommateur et l'acteur, le voyeur et le chercheur ; il est, dès la première page, la distinction entre le nom commun – « Les choses ne parlent pas » – et le nom propre qu'il faut « gagner en appelant quelqu'un ». « Une écriture moderne doit renoncer aux noms propres », donc « le récit de voyage est désormais impossible<sup>32</sup> ». Marcotte le sait aussi bien que Belleau. Celui-ci signe un essai<sup>33</sup> où les idées jouent comme des personnages dans une intrigue ; celui-là une histoire où les mots et les couleurs sont autant d'idées en mouvement. Leurs voyages sont

29. Suivant le titre du livre d'André Jolles sur certains « petits genres » littéraires (Paris, Le Seuil, 1972).

30. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959, p. 14), cité par Marcotte, *Littérature et circonstances*, p. 323.

31. Que discute et refuse, entre autres, Jean-Didier Urbain (*L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Plon, 1991) : voir Serge Cantin « André Belleau ou le malheur d'être touriste », *Liberté*, n° 222, décembre 1995, p. 27 et ss.

32. André Belleau, « Maroc sans noms propres », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 49-50.

33. Voir sa « Petite essayistique » : « un essayiste est un artiste de la narrativité des idées et un romancier, un essayiste de la pluralité artistique des langages » (*ibid.*, p. 86).

des explorations du langage, leurs voyageurs des intellectuels rompus aux épreuves, aux détours, aux retours pour de nouveaux départs.

Les voyages mémorables ont lieu dans les mots<sup>34</sup>, les langues, la sagesse (la folie) des nations : adages, proverbes, apophtegmes, slogans, clichés journalistiques ou publicitaires. « Bonheur de voyager » et « I love Paris » soulignent l'anglicisme *définitivement* (absolument), traitent « médusés » ou « major-dome » comme des mots-personnages, emmagasinent les fruits de l'expérience : « moins l'hôtel est somptueux moins facilement on vous fait crédit » (V, 58). Les clins d'œil culturels se croisent. La cousine Emmanuelle, apparue nue en rêve, « fumant la pipe avec une élégance étudiée ! » (V, 57), est gonflée en *Naissance de Vénus* de Botticelli, mais on s'intéresse davantage à « la très belle Madame Marcotte de Saint-Hilaire peinte par Ingres et qui est au Louvre, oui au Louvre » (V, 69).

Les noms, les titres, les adresses dessinent une carte aussi précise, un itinéraire aussi imaginaire que le chapelet de villes côtières brésiliennes qui doivent conduire à Manaus : « je ferais partie du paysage, et l'on ne demande pas à un élément naturel d'où il vient ni où il va » (V, 59), prétend le rêveur narrateur, qui en revient toujours finalement aux sons, aux mots, aux noms communs derrière les noms propres : « Vous connaissez l'Amazone, l'Amazonie ? » L'ambiguïté s'accroît lorsque la contrée est présentée comme « terre amazone », cavalière, arborescente, hybride, « terre humaine », « puissante racaille de la forêt » (V, 60). Le voyage bouclé, il ne reste que *cela*, la sensation brute, la satisfaction béate, et un mot, un seul, « de plus en plus éloigné de sa forme première, devenant pur borborisme, bonheur, bohu, be, nu, br » (V, 61), qui se confond avec la musique (concrète) des éléments.

Au milieu de ce « Bonheur de voyager », plaisir physique, s'était soudain manifesté, tel un récif dans le récit, une île, un radeau, le « besoin absolu » de cette « extraterritorialité » (V, 56) entrevue aux consulats du Liechtenstein et du Canada, à moins que ce ne soit dans quelque ouvrage théorique ou technique (on confond souvent les deux dans les « sciences » de la littérature). Le mot lui-même, barbare<sup>35</sup>, trop allitéré, imprononçable,

34. Peut-on imaginer « une aventure que les paroles, quelles qu'elles soient, ne sauraient faire dévier de son cours » (V, 115) ?

35. « Mais la ligne n'est pas facile à tirer entre une certaine barbarie terminologique, qui s'enchant sans fin de ses trouvailles plus ou moins utiles, et des néologismes appelés par un véritable travail. Il m'est arrivé d'utiliser, autrefois, le verbe "déterritorialiser", créé, si je ne me trompe, par Deleuze et Guattari. Je n'en suis pas très fier, car il est extrêmement laid. Mais enfin il constitue, dans certains travaux universitaires, une mesure d'économie appréciable ; il permet de passer vite à la ligne suivante. » (Gilles Marcotte, « John Updike lit Derrida », *Liberté*, n° 220, août 1995, p. 80). Passons.

s'intègre mal à la phrase, à la conversation, au discours mondain et diplomatique. L'auteur l'empaille, le naturalise (l'*artificialise*, car il n'y a pas de « naturel langagier »), non comme un oiseau rare ou un papillon exotique, mais comme un objet importé, emprunté, isolé dans une armoire-vitrine qui n'est pas une bibliothèque. L'économie de la prose narrative et le musée imaginaire de la fiction sont évidemment tout autres que ceux de la recherche fondamentale.

En détachant du langage des formules toutes faites, en les épinglant, en les collant comme des étiquettes, en les cadrant comme des cartes postales (le Corcovado, un « bouge, près du port »), ce petit manuel du parfait voyageur est en fait une interrogation<sup>36</sup> sur le dépaysement, la nostalgie, l'identité, à travers des syntagmes absents (*home, sweet home*), des objets personnifiés : la maison qui « attend » notre retour en fidèle servante, l'hôtel « plus que borgne, presque aveugle », où le voyageur échoue. « C'est que la maison, n'est-ce pas, n'est pas une notion simple » (V, 56). Elle peut être *occupée* comme un pays vaincu, conquis, acadien (« avenue Antonine-Maillet »). « Une chambre d'hôtel peut être libre ; une maison, la maison personnelle, la maison natale surtout, jamais [...] » Et que dire de sa chambre à soi dans sa maison ? Ce qui devrait être le plus intérieur, l'intime de l'intime, est ouvert à tous vents, à tous bruits, à une circulation incessante de stéréotypes et de prototypes qu'il faut vaincre, tuer, pour remettre en contact et en rapport conflictuel le temps, le langage et l'espace.

## LE ROMAN (TROP PARFAIT) DU PROMENEUR SOLITAIRE

« La réception », à laquelle le narrateur ne parviendra que pour s'évanouir ou mourir dans les bras de ses hôtes — « et puis il » (V, 90), suivi d'un blanc indéfini — est un monologue de dix-huit pages, une phrase d'une seule coulée, sans alinéa, sans autre ponctuation que la virgule. Ce discours est le fruit ou la traduction d'une déambulation méditative et nerveuse à travers la ville. Un trajet et une trajectoire. La trace laissée dans l'être ou dans l'air par le passage d'un piéton qui est le contraire d'un badaud. Nullement intéressé par le spectacle de la rue, à l'exception d'une vitrine qui lui renvoie un instantané de sa propre image — « un Groucho Marx qui ne serait pas pressé et qui ne fumerait pas le cigare, le corps en avant il va tomber s'il ne fait pas attention » (V, 75) — il crée son théâtre intérieur à partir des méandres de la mémoire, des intermittences du cœur, des faiblesses de la volonté. Il s'appelle Jules Cornevin, même prénom,

36. « La réponse à toutes ces questions se devine facilement » (V, 55) à des détails vestimentaires reliés au temps, aux modes, au comportement.

pseudonyme équivalent à celui de Jules Fontaine adopté par Octave Crémazie en exil.

Notre narrateur, fasciné par le prénom<sup>37</sup> Emma (Bovary ?) et qui fait de ses amis, de ses hôtes, Jacques et Marie, un syntagme figé, Jakémarie – couple aussi indissociable que celui du titre d'un « vieux roman canadien de Napoléon Bourassa qu'on refilait aux collégiens autrefois à la place de Balzac, Stendhal, Flaubert et compagnie qui étaient à l'Index » (V, 76) –, a lui-même jadis commis un petit roman banal, convenable en tous points, langue et mœurs, avec « une scène de sexe assez réussie ». Un roman que les critiques n'ont pas compris, c'est normal, et qu'une seule personne avait « vraiment pris au sérieux » (V, 79), elle, une femme, ELLE, la femme, Anne, *autour* de laquelle s'organise « La réception ». Cette lectrice superbement incarnée, améliorée, c'est l'héroïne même du petit roman. Elle s'en est échappée, ou plutôt l'a rejoint, dépassé, pour venir, cette fois, envahir la vie de l'auteur et bloquer la production d'un second roman.

C'est là que tout se déglingue, le désir, la mémoire, l'imagination, l'élocution, la ponctuation : « ça ne peut que se terminer mal mais enfin *c'est du roman ce n'est pas*, ce n'est que du roman, dans la vie n'est-ce pas les choses se passent différemment » (V, 80). Comment lire cette phrase, ces phrases, en particulier le segment que j'ai souligné ? Y aurait-il une faute de syntaxe, une erreur typographique (« ce n'est pas » mis pour « n'est-ce pas », comme à la ligne suivante) ? S'il y a lapsus, il est volontaire : il s'agit d'un *lapsus lingæ*, celui du locuteur, du personnage Jules Cornevin, non d'un *lapsus calami* du nouveliste Gilles Marcotte. C'est et ce n'est pas du roman, c'est et ce n'est pas la vie, dit en même temps, confus et lucide, le narrateur, ex-romancier amoureux. La question romanesque – voix, intrigue, temps, noms, vraisemblance, lisibilité, signature, réception – est au centre de l'histoire vécue et racontée.

Comment, par exemple, imaginer le dialogue d'une Marie « parleuse, parleuse » et d'un Jacques « pas muet non plus quand il y a du monde » (V, 77) ? « [...] ensemble, tout seuls, l'un face à l'autre, ce n'est pas possible ils doivent parler en même temps, et puis tout à coup voilà ils s'endorment, ils s'endorment en parlant » et « continuent de parler en rêve » (V, 78). Le narrateur, au contraire, ne parle qu'avec (à) lui-même, il rêve en parlant, il rêve de parler, de réagir, d'agir. Il voudrait « écrire sans

37. En tout cas (« *what's in a name* », dit-il après Shakespeare), il « ne fuit pas une femme il fuit un prénom » (V, 74) ; « alors quand il rencontre Emma, c'est Anne qu'elle s'appelait il ne veut pas se rappeler mais c'est Anne qu'elle s'appelait » (V, 83), et au diable les virgules.



complément » (V, 84), ce qui correspond à marcher sans borne, sans but, au hasard, sans direction ou dans toutes les directions.

En tant que critique, Gilles Marcotte<sup>38</sup> s'est récemment interrogé sur la « rage de l'expression » des écrivains québécois contemporains, sur leur confiance naïve, excessive en la « fécondité de l'improvisation ». À tout « principe de continuité », ils préfèrent l'imprévu, les détours, le saut. Au lieu de se spécialiser dans un genre, un registre, un style, ils les essaient tous, parfois en même temps. Au lieu de construire une œuvre (telle Anne Hébert), de « faire carrière », d'inscrire « Profession : écrivain » sur leur passeport (comme Hubert Aquin), ils ne veulent que l'« action littéraire », le geste d'« écrire » intransitivement, infiniment.

Dès le début, malgré ses tergiversations antérieures et son regret d'avoir accepté la quatrième invitation, « la mauvaise », le narrateur prévoit, prépare sa chute : « tout à coup il marche d'un pas plus ferme, plus décidé, plus rapide, comme s'il lui tardait de goûter à sa propre défaite, il est presque gai, la perspective de s'ennuyer durant deux heures lui donne des forces, et plus vite il arrivera plus vite il pourra repartir » (V, 74). Tout le récit est ainsi ponctué d'arrêts sur image, sur nom, sur souvenir, de projections incertaines, de redémarrages, reprises, ralentissements, accélérations. D'action rêvée en inaction réelle, de passion refoulée en demi-aveu, le récit s'accomplit en se niant, en se fuyant. Il y a deux ans, brisé par l'amour, le non-amour, il avait traversé la moitié de la ville comme un fou : « c'était sur lui-même qu'il marchait, lui-même qu'il piétinait » (V, 77). Il fait encore de même, avec rage contre celle qui « serait entrée chez les Carmélites » ou « aurait épousé un ingénieur de Moose Jaw » (V, 83). À la fin, il voudra toujours « en même temps fuir et avancer » (V, 90). Est-ce possible, dans la vie comme dans le roman ?

## MONTRÉAL EN TÊTE

Montréal, un Montréal mi-imaginaire mi-réel, est présent par bribes, par bandes, par allusions, par l'institution littéraire, pas l'atmosphère et le climat, par des toponymes dans « La réception ». Sundown est le quasi-anagramme de Snowdon, rue et quartier. Une grande artère et quelques rues transversales du centre-ville sont évoquées lorsque le narrateur distrait s'égare un moment. On se trouve dans l'Est évidemment, quelque part au sud du Plateau Mont-Royal, car les rues

38. « La ligue nationale d'improvisation », *Études françaises*, vol. 29, n° 2, automne 1993, p. 119-126. Voir aussi François Ricard, « L'écriture libérée », *ibid.*, p. 127-136.

[...] se ressemblent avec leurs maisons toutes pareilles mais le mauvais goût des nouveaux propriétaires y a mis parfois des couleurs vives, des vérandas toutes neuves à la moderne qui permettent de les distinguer, ce rouge vif par exemple ne se voit que rue Malone et c'est un incroyable balcon en fer à cheval surmonté d'un drapeau québécois qui identifie la rue Painter entre Sherbrooke et Panet-Raymond, bon il doit revenir jusqu'à Sherbrooke la rue Malone ne débouche sur rien (V, 84).

On s'en doutait : le narrateur a dépassé les carrefours animés, la croisée des chemins, l'ouverture métropolitaine sur « toutes sortes de pistes, de routes, d'autoroutes » (V, 87). Sa voie s'est rétrécie, il est engagé bon gré mal gré dans une impasse, un cul-de-sac.

Même s'il varie sa cadence et s'il s'égare brièvement, le rapport de Jules Cornevin à la ville n'est pas celui des flâneurs classiques, romantiques. En adoptant pour un moment « le pas du flâneur », ce passant joue un autre jeu que celui du loisir, de l'oisiveté, du vagabondage, de la curiosité, de l'errance. Il se représente lui-même, se dédouble, s'étudie, cherche à se définir : « il avance à petits pas comme un vieillard, le vieillard qu'il sera dans combien d'années déjà, difficile à dire car en un sens il l'est déjà » (V, 81). Sa flânerie n'est qu'une pause temporaire, une interrogation détournée.

Ce piéton tendu, angoissé, n'a rien à voir par exemple avec l'aimable chroniqueur Hector Fabre arpentant autrefois « de quatre heures à cinq » la rue Notre-Dame. Dans ses recherches sur Montréal imaginaire, Gilles Marcotte a bien montré la différence entre la mélancolie et la nostalgie sans passéisme de la ville poétique ou romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle et les innombrables ruptures, fractures, de la métropole contemporaine. La ville *dixneuviémiste*, balzacienne, baudelairienne, est déchirée entre deux postulations : « le rêve de durée, de permanence que signifie l'écriture et une vision historique de la ville qui la condamne au renouvellement sans fin, à l'innovation et à la destruction<sup>39</sup> ». Or, le narrateur de « La réception » n'est ni un « flâneur du passé », un homme « de l'origine, de l'histoire, de la parole pleine, de l'unité<sup>40</sup> », ni apparemment l'homme du labyrinthe, de l'ouverture, du multiple, de la perte sans fin et sans fond.

« Comment ne pas penser que dans cette ville, Montréal, le texte moderne et la ville, sur le point de se joindre, sont séparés par quelque empêchement insurmontable ? » écrivait

39. Gilles Marcotte, « Un flâneur, rue Notre-Dame », *Études françaises*, vol. 27, n° 3, hiver 1991, p. 30.

40. *Ibid.*, p. 32.

Gilles Marcotte à propos des *Chroniques d'Hector Fabre*<sup>41</sup>. C'est encore le cas, semble-t-il, du narrateur-héros, antihéros, de « La réception », tricoté trop serré, emmaillotté, limité au petit monde villageois des institutions culturelles, de la bureaucratie et des communications. Mais le texte lui échappe, le dépasse, comme naguère l'héroïne de son premier roman ; il se bute au réel dans son discours, dans son texte, et le réel vient le buter.

C'est dans sa tête, avec des conditionnels passés et des futurs antérieurs bouchés, que se promène l'invité de Jacques et Marie. Il y crée son propre monde, y dessine une ville, voix et voies, où se rencontrer et se perdre. « Habiter une ville, c'est la perdre, ne jamais cesser de la « perdre<sup>42</sup> », depuis Baudelaire ; la ville « natale », naturelle, est devenue « un théâtre et un pays étrangers<sup>43</sup> ». Sur cette scène vide, ouverte à tous vents, le narrateur de « La réception » se découvre inconnu, inédit, hors de lui, « condamné à rester pour toujours dans les ténèbres extérieures » (V, 90). Devenu sujet et personnage, protagoniste, auteur, il consent enfin à gommer tous ses repères, à s'égarer<sup>44</sup> sans espoir de retour, à s'absenter de lui-même comme de son environnement et de son entourage, de son travail, de son amour : « le désert derrière vous », « le désert devant » (V, 86).

Après son banal premier roman, Jules Cornevin en compose un autre sans le publier, peut-être sans l'écrire, comme Jules Fontaine alignait les vers dans sa tête au lieu d'achever l'interminable « Promenade de trois morts » d'Octave Crémazie. Mais alors, en exil de l'amour, en marge de la société, ce « célibataire besogneux », ce fonctionnaire<sup>45</sup> se perd dans la foule, se confond avec les murs et les couleurs de la ville en ce soir de novembre, « brouillard, suie, pollution » :

[...] à certains moments de la journée mon nom disparaît, je suis anonyme, je n'y suis pour personne et peut-être pas pour moi-même, je marche, il y a des gens, on ne se connaît pas, c'est le plaisir de la grande ville (V, 76).

L'ouverture par le désert.

41. *Ibid.*, p. 35. Sur l'« homologie » entre la chronique – genre léger, libre, gratuit, futile, « féminin »..., mais ni « demi-genre » ni « petit genre » – et la ville moderne, voir *ibid.* François Ricard, « Sur une idée de Léon Gérin ou de la littérature comme frivolité » (p. 73-89).

42. Gilles Marcotte, *ibid.*, p. 31.

43. Walter Benjamin, cité *ibid.*, p. 30.

44. Car « écrire non ce n'est pas éclaircir les choses et les rendre plus acceptables, c'est au contraire tout brouiller et tout enchevêtrer [...], écrire c'est s'égarer » (V, 85).

45. J'allais écrire *petit*, tant il est gris et minutieux, mais hiérarchiquement il s'agit d'un cadre intermédiaire, proche à plusieurs points de vue du Marcel Fournier qui fait le point sur lui-même dans le récit *Un voyage* (Montréal, HMH, 1973).

Son second roman aux visées contradictoires — « Mauriac se donnant les dimensions de l'épique », « madame de La Fayette lisant Joyce ou Robbe-Grillet » (V, 87) —, existe-t-il ou non ? En grosses capitales, les seules de cette histoire et parmi les très rares du recueil : « IL N'A PAS ÉCRIT CE ROMAN IL N'A PAS NOIRCI CES QUATRE CENTS FEUILLES DE PAPIER JAUNE, JAMAIS ELLES N'ONT PESÉ DE TOUT LEUR POIDS DANS SES MAINS » (V, 88). Cette espèce d'avertissement, de télégramme venu d'une autre voix, d'un autre texte n'est sans doute pas à prendre au pied de la lettre, fût-elle majuscule. Jamais en tout cas ce manuscrit n'a eu autant de volume et de poids, de chair que maintenant qu'il est nié, renié. Cette « peau de papier » qu'endosse un homme nu, elle lui colle à l'âme, à cette « grosse âme obèse sans aucune pudeur qui sa-lue à droite et à gauche comme si le spectacle commençait » (V, 89). Il n'y a pas de première fois, ni d'adieu, dans un spectacle qui se renouvelle constamment. Il n'y a ni « bons romans » ni « vrais romans » ni « roman pour initiés » (V, 90) devant la vie sans commencement et la mort sans fin.

#### « S. » OU LE SALUT PAR LE VIDE

« S. » est l'histoire étrange, très *Mittel Europa*, entre Kafka et Agota Kristof, d'une famille de personnes déplacées<sup>46</sup> vivant d'expédients dans une ville étrangère. Humilité besogneuse, souffrance discrète, fierté meurtrie, naïveté et méfiance : tous les ingrédients du genre sont au rendez-vous. Le premier tableau, nostalgie d'un « pays natal » jamais nommé mais toujours désigné, est celui de la mère canadienne-française brossé par Jean Le Moyné<sup>47</sup> un peu avant la Révolution tranquille : elle « s'emparait au hasard d'un des cinq ou six enfants qui traînaient autour de la planche à repasser, le serrait violemment sur sa vaste poitrine, et continuait. Cela pouvait durer des heures » (V, 194). Cela dure depuis trois ans à S. Un visiteur est un « événement inouï ». Il en viendra plusieurs, jusqu'à dix, qui, « toutes questions matérielles et spirituelles réglées », deviendront *chambreurs* (comme on dit à Montréal). Des relations correctes, mais aucun « contact verbal », sinon un *ssshhhhh* « péremptoire accompagné du doigt sur la bouche » (V, 204), entre ces sous-locataires distingués et les incertains locataires en titre du luxueux appartement qu'on agrandit de l'intérieur en déplaçant les meubles.

46. Suivant le vocabulaire de l'après-guerre. On dirait aujourd'hui réfugiés (politiques, économiques) ; ceux de « S. » sont une sorte d'exilés culturels.

47. Voir *Convergences*, Montréal, HMH, [1961], 1964, p. 70-72, 105-106.

Dans la belle ville de S., qui ressemble comme une sœur à Strasbourg<sup>48</sup>, où le quotidien local, régional, porte le titre de *Dernières Nouvelles de S.* (au lieu d'*Alsace*), l'historique, le touristique et le contemporain se mêlent « de façon ingénieuse ». Le « mausolée du maréchal Samson » y est plus vraisemblable — mais est-il plus vrai ? — que la « bataille de Morne-et-Batave ». Car le plus composite est l'onomastique, avec une « grand-place Meschonnic » qui ne peut être que littéraire. Qui était Josef Strxcli ? Quel est ce « gibet spécialement aménagé pour les criminelles du sexe » (V, 206) ? Faut-il choisir, et suivant quels critères, entre « l'église de Saint-Maximilien-des-Petits-Soucis » et « l'abbaye de Saint-Wenceslas-aux-Grands-Pieds » ?

Le mobilier domestique est à l'avenant : lourdement patrimonial, riche, gothique, baroque, agrémenté de « colonnes tantôt doriques, tantôt ioniques ». Le « dressoir à pieds sculptés » n'est pas une bête assoupie ; il bouge sans se sentir « dépaycé ». « Voyez autour de vous ces meubles superbes ornés de losanges, d'entrelacs, d'étoiles, de bâtons rompus, de zigzags, de billettes, de frettes crénelées, de gaufrages, de damiers, d'imbrications » (V, 198) ! On trouve de tout dans ce « capharnaüm » : à voir, à boire et à manger (« gaufrages »), à jouer (« damiers »), à mesurer, à calculer, à rêver ; on y évoque la conversation à « bâtons rompus », la théorie et ses « imbrications », peut-être même indirectement le climat et la prononciation (« frettes ») du « pays natal<sup>49</sup> ». « Admirez ce coffre de voyage servant à la fois de huche à pain, de banc, de bahut ! Voyez ce poêle à deux ponts, sur lequel roucoule un très beau samovar (V, 198) ! De la description notariale, balzacienne d'un magasin d'antiquités, on est passé au pur plaisir des mots (*samovar*) et des voisinages surréalistes.

Plus que l'histoire, l'architecture, l'ameublement et les conventions sociales, c'est la langue qui dépayse la famille installée provisoirement à S. Cette langue, « d'autant plus difficile qu'elle ressemble étrangement à la nôtre » (V, 196), avec les *faux amis* et autres « relations d'incertitude » que cela implique, élève un « mur » entre les visiteurs et leurs hôtes, même à l'université. Narrateur<sup>50</sup>, le fils aîné, aidé de ses frères, s'emploiera à

48. On sait par les dictionnaires et notices biographiques que Gilles Marcotte a donné des cours de littérature québécoise à l'Université de Strasbourg durant l'année scolaire 1970-1971.

49. Dont le nom est sous-entendu. « Beaucoup de choses, dans ce récit, perdraient de leur vérité si on tentait de les expliquer » (V, 199).

50. Qui écrit « à l'imparfait » (V, 200) un récit québécois au sens grammatical, générique et historique du terme, comme « tentation et limite à franchir » et comme « ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable », (Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 17-18).

détruire systématiquement, avec des bombes, les murs de cette société qui se dérobe. « Forcément, des liens se tissent » à parcourir la ville pour choisir des cibles, repérer des lieux, organiser des tactiques. « Nous détruisons, oui, mais aussi, comprenez-vous, nous faisons vivre, nous animons » (V, 210). Pour bien se salir les mains et prouver qu'il en a, le théoricien du groupe, Elphège<sup>51</sup>-Karl, a construit un « édifice intellectuel » d'envergure dont les matériaux sont empruntés à Hegel et la forme, ou le style, à la bande à Bonnot.

La mère n'est pas seulement gérante, comptable, calculatrice et géomètre, spécialisée dans la multiplication des locataires et l'organisation de l'espace domestique, elle est aussi une mathématicienne mystique ; comme Pascal, « elle visait les grands nombres, elle aspirait à l'infini » (V, 208). Sans réussir, comme son mari, à *toucher* littéralement « le vide du coude ou de la main » (V, 207), la mère trouve des accents à la fois (contrairement) platoniciens, pascaliens, claudéliens et quelque peu sartriens pour remercier le Ciel de la « grâce étonnante » qui est faite à sa famille, « la grâce du vide, oui je dis bien la grâce du vide et j'oserais parler de néant si le mot n'avait, dans le pays dont nous venons [...] des connotations désagréablement négatives [...] » (V, 208). Les fils font un tout autre pari (la dialectique), s'initient à une science plus concrète (la chimie) pour rejoindre leur mère « sur les sommets où de toute évidence sa nature s'épanouissait ». Les perspectives seront seulement inversées. « S » ou la solution finale, la révolution totale, la liberté par le vide.

Quant au père, en « congé sabbatique de la grande université où il enseignait les mathématiques », l'Europe l'a écrasé, démoli. Il est devenu tout chose. Seul patrimoine dont dispose sa famille, il se fait « chaise parmi les chaises, tradition parmi les traditions » (V, 199). Ses airs d'éternelle victime-née donnent envie à ses enfants de « le tuer un peu ». Il leur épargnera cette peine, métaphore ou métonymie. « Ah ! » s'était-il exclamé, jaloux devant la richesse descriptive des meubles anciens. Pour son propre séant — néant —, il ne choisit donc pas un authentique fauteuil Louis XIII, mais une modeste « berçante de style plus récent, indéfinissable », québécoise pour tout dire, qui le fait ressembler, *horresco referens*, au « Père », monologué par Yvon Deschamps.

Le dernier tableau de « S. », après quelques activités terroristes des fils de la maison qui désencombrent la ville de ses monuments, sinon de son histoire, est celui de la disparition du père. D'abord ignoré et évité dans sa berçante que chacun

51. Un nom ducharmien : « Quelle littérature fais-je, Elphège ? » (*Le Nez qui vogue*).

salue et contourne au milieu de la grande salle familiale, le père est peu à peu « parti ». On s'en aperçoit trop tard. Il explose place Xotlz, dans l'édifice classique de la Faculté de mathématiques, retrouvant là le degré d'abstraction qui convient à sa profession, à ses origines, à son rôle. « La berçante est restée où elle était depuis toujours, au centre de la pièce de séjour, et nous faisons tous les efforts, tous les détours qu'il faut pour ne pas la heurter » (V, 213). C.Q.F.D.

## LES CHOSES, LA CHOSE

« Les choses se passent comme vous voulez, j'espère, monsieur ? » demande la réceptionniste de l'hôtel. On répond machinalement oui, mais non, les choses ne (se) passent pas bien du tout. Elles se bloquent, se cassent, s'incrument, « Monsieur a la clé, mais il n'a que la clé. Ils ont la chambre » (V, 40), répliquait plus haut le même personnage à une plainte de son client dont la chambre est occupée par une famille nombreuse et un monstrueux lapin des Flandres. Celui-ci — « Il s'appelle Théodore » est le titre de la fable — transforme son interlocuteur, le « voyageur solitaire » (V, 50), en objet, en simple « nécessité de la vie » (V, 43). Avec lui, il faut, même si c'est mortel, « négocié<sup>52</sup> » à tout prix. Son commerce n'est pas la conversation, l'amitié, mais le marchandage, la circulation des objets et la lutte pour l'espace vital.

Comment définir le monde ? « Ce qui est là. Ce qui existe encore, malgré tout » (V, 100). Pour combien de temps ? Contre qui, contre quoi ? « Le survivant » d'un désastre absolu — incendie, mort de la femme et des enfants —, fou de douleur, le visage enfoui dans le sol, parle « des restes d'autres choses qu'il ne saurait nommer, à quoi il ne voulait absolument pas penser » (V, 97). Les choses — de la vie, de la mort —, c'est ce à quoi on ne veut ni ne peut penser : l'inerte, l'indifférent, l'hermétique, plus brut, plus *bête* encore que les bêtes.

« Le pire, c'est la demi-mort, l'entre-deux, la vie en fantasmes » (V, 33), le contraire de la vie *réelle*, de même que la « réalité crue » est opposée à la *littérature*, à l'évasion verbale ou imaginaire. Faut-il rédiger, à la manière de Crémazie ou de Jules Fontaine en 1870, un minutieux et banal *Journal du siècle de Paris* ? Faut-il tenter d'« écrire, décrire », à la façon du notaire (comptable, économiste) Patrice Lacombe, « comme si les choses n'étaient que des choses » (V, 145) ? Opposer le réalisme (classique) au romantisme ou à la (post)modernité ? Les choses, ou comment s'en débarrasser, dirait Ionesco en attendant Beckett.

52. Ce verbe est un leitmotiv (V, 40, 44, 47, 51...).

Il y a l'univers objectif, étalé, offert — « C'est le monde. C'est l'objet. C'est le donné, quel cadeau » (V, 31) —, et une sorte d'arrière-monde, d'autre monde, sinon d'outre-monde. Autrement dit, le monde tel qu'il est a un arrière-goût (qui est un avant-goût) de négation, d'absence. Il est impossible d'« empêcher les choses de suivre leur cours » (V, 32), qui va vers l'égout. Il y a l'ordre (l'ordonnement) immuable des choses, naturel, normal, bien emboîté, et l'ordre (l'injonction) final, annoncé mais inattendu, inévitable, de la Chose, l'horrible face à face. « La chose ? Elle me regarde, je le jurerais » (V, 178).

« Ce qu'il y a<sup>53</sup> », c'est une série de manques, de souffrances, de passages à vide, de propositions négatives : rencontre ratée<sup>54</sup>, fuite, limites du plaisir charnel, liberté enchaînée, bruits « de moins en moins humains » (V, 94) de la mi-septembre dans la campagne du Bas-Saint-Laurent, paysage qu'on « n'arrive pas encore à penser », première neige, hiver définitif. « J'espère un silence comme il n'en a jamais existé. Je veux savoir *ce qu'il y a* [...], et ce sera peut-être banal à en mourir » (V, 95). Est-il jamais banal, est-il innocent de mourir ?

Dans le monde des choses, les œuvres et objets d'art prennent un relief et un sens particuliers. Il est beaucoup question de livres, de théâtre et de représentation, de musique, de chant, de peinture, d'architecture et d'urbanisme dans *La Vie réelle*. Tout cela, non pas catalogué, archivé, mais dangereusement humain, vivant, menacé. Le narrateur de « La fin de l'été » se croyait « entré dans une aventure que les paroles, quelles qu'elles soient, ne sauraient faire dévier de son cours » (V, 115). D'un souffle il fera un chant ; d'un visage, un jardin, une plage, la courbe d'un geste, les rayons d'une lampe. Il — par Elle — illuminera un instant la nuit, sa nuit. La voix de femme se fêle, la clarté lunaire « découpe » le paysage, l'air se boit. Une fête se prépare qui n'aura pas lieu. Car, dans la maison voisine d'un couple de peintres, Elle, l'inconnue, l'étrangère, s'abandonne soudain aux larmes et à la pose théâtrale, « comme à l'opéra », ce qui a pour conséquence de « l'exclure du tableau, lui », le narrateur, l'auteur, l'artiste de cette « dernière illusion ». « Tout est noir maintenant » (V, 119).

Ailleurs, dans « Comédie » justement, un acteur en répétition trébuche<sup>55</sup> d'entrée de jeu sur une *chose insolite*, « un vrai

53. V, 91-95. Cadre et atmosphère semblables, en plus tragique, dans les deux histoires qui suivent, « Le survivant » et « La fin de l'été ».

54. Simone, « éclatante de vérité » (V, 94), est une *vision*, une apparition/disparition.

55. Plus loin, il trébuchera dans sa réponse à l'interrogatoire des policiers : « Seule la pensée du cadavre, du vrai cadavre, survenant de manière inopinée au milieu d'une de mes phrases les mieux construites, m'a fait trébucher » (V, 189). Comme quoi une *pensée* peut avoir des conséquences aussi pratiques que le *réel*.



cadavre, comme il n'y en a pour ainsi dire que dans la vie, déjà un peu raide, résistant, en quelque sorte permanent » (V, 177). Ce corps mort n'est pas celui de l'auteur, trop discret, ni d'un critique, indiscret. Serait-il celui d'une passion éteinte, d'une jalousie annoncée ? « Comme il est réel ! » (V, 181) Ce n'est pas lui qui se mettrait dans la peau d'Hippolyte (*Phèdre*) ou qui pasticherait Saint-Denys Garneau (« Je marche à côté d'une fille »). Ce n'est pas un « personnage » ; il joue seulement « le rôle que lui attribuent les circonstances, celui de modifier la mise en scène et par là le sens même de la pièce » (V, 187). Plutôt que de devenir spectre, de se changer en statue<sup>56</sup> du Commandeur, notre cadavre « retourne à la vie commune, à la prose » (V, 191), sinon au garde-meuble ou au magasin des accessoires.

« Il vient un moment où, certaines choses s'étant passées, certaines choses ayant été dites, il faut conclure à tout prix » (V, 189), dans la vie comme au théâtre. Le dénouement de « Comédie » se trouve dans « l'âge terriblement réel » de Madeleine, la directrice, l'ex-comédienne, l'ex-amante, la rivale (meurtrière) de Macha. Elle dépasse tout à coup son âge pour venir à sa propre rencontre.

\*  
\* \*

Une certaine parenté rapproche les « histoires » de *La Vie réelle* de l'essai de George Steiner, d'un tout autre type que celui de Foucault, sur l'« abrogation du contrat entre mot et monde<sup>57</sup> ». Celui-ci oppose la question de Leibniz— « Pourquoi n'y a-t-il pas rien ? » — au « minuit de l'absence », au « néant fatal » creusé par la modernité européenne : rupture avec « tout sens du sens stable », « décomposition du moi », subversion nietzschéenne, apories idéologiques et théoriques, ère du soupçon et de la déconstruction, *épilogue* de l'après-Logos, « après-Mot », après-Sens.

« Seul l'art peut dans une certaine mesure rendre accessible, éveiller quelque peu à la communicabilité, *l'altérité profondément inhumaine de la matière* [...] », écrit Steiner<sup>58</sup>. On en a des exemples chez Marcotte, dans les jeux désespérés de « Comédie » ou du « Quintette de Schubert », le musée du vieux homme, quadragénaire « indigne », le roman imaginaire du promeneur montréalais, les anti-récits de voyage à Paris ou à

56. Ce rôle est tenu par Madeleine, la tragédienne, dont chaque parole semble « lourde et sèche comme la pierre » (V, 187).

57. *Réelles Présences*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 163. Le sous-titre original (1989) — *Is there anything in what we say?* — est plus direct que le sous-titre français : *Les arts du sens*.

58. *Ibid.*, p. 172. C'est moi qui souligne.

Rio, le passage dans « S. » du signe algébrique à la lettre, de la formule mathématique et chimique à une sorte d'*antimatière*. Le lien que fait Steiner entre la littérature, les arts et l'affrontement de la mort — « facticité » qui « résiste entièrement à la raison, à la métaphore » et qui fait de nous des « travailleurs immigrés », des « frontaliers dans les hôtels de la vie<sup>59</sup> » —, on peut le retrouver à chaque page de cette *Vie réelle* qui désigne une Mort non moins réelle, brutale dans son retour à la matière brute. Il ne s'agit pas de nous « familiariser » avec la mort — « encore que la musique y arrive presque », pour Steiner comme chez Marcotte —, mais d'en montrer sous l'impassible banalité l'étrangeté, l'horreur, l'inhumanité<sup>60</sup>.

La *vie réelle*, c'est étymologiquement (et paradoxalement) celle des *choses* inanimées, utiles ou encombrantes, qui nous imposent leur présence. Elles sont au premier plan des « circonstances » qui entourent l'art, la littérature, qui président à la vie humaine en lui donnant non seulement un cadre mais souvent un sens. Or, quelle est cette « chose » familière et étrange que tel mot, telle page, telle image désignent, traversent ? Est-ce la maison ou sa chute, la veilleuse ou son extinction ?

La fin vient, on savait qu'elle venait, mais elle vient trop vite !  
Cette maison là-bas s'abîme dans l'obscurité, puis telle autre ;  
et tout à l'heure il ne restera plus qu'une ou deux lumières,  
des veilleuses. Et peut-être que rien n'aura existé [...] (V, 118).

Les choses ne disparaissent pas si facilement, si complètement. Elles se transforment. On n'en a jamais fini avec leur matière. Leur poussière est la nôtre. Leur passage est celui du langage, qu'elles marquent de leur poids. Dans l'énergique inertie qui les caractérise, les choses poursuivront éternellement un destin qui nous échappe.

59. *Ibid.*, p. 173.

60. Ce que recherchent l'artiste, le poète, « le penseur comme donneur de formes », c'est la « rencontre de l'altérité au lieu précis où cette altérité est, dans son essence profonde, la plus inhumaine » (*ibid.*, p. 174).